

Spazio architettonico e soggetto estetico

RITA MESSORI

Università degli Studi di Parma

Quando il professor Muntañola mi ha invitato a questo convegno, mi sono chiesta: quale contributo può dare l'estetica a questioni così importanti e così impegnative? Questioni sulle quali è culturalmente doveroso confrontarsi.

Per tentare di dare una risposta occorre in realtà porsi un secondo interrogativo, per me non meno impegnativo del primo: come ripensare l'estetica dell'abitare dopo Heidegger? Domanda che potrebbe fungere da sottotitolo alla relazione che vi propongo. Sarà a partire da questo interrogativo che tenteremo di comprendere il rapporto tra architettura, intesa come spazio abitato, educazione nel senso di formazione del sé, dell'identità del soggetto, e società nel senso della sua fondamento: la relazione intersoggettiva

Da un punto di vista estetico-filosofico la questione dell'abitare è stata nella seconda metà del Novecento largamente segnata dal pensiero heideggeriano. I noti saggi *Bauen, Wohnen, Denken, Costruire, abitare, pensare*, conferenza tenuta al convegno di Darmstadt su *Mensch und Raum, Uomo e spazio* del 1951 e «Dichterisch wohnet der Mensch...» «Poeticamente abita l'uomo»...(conferenza pronunciata nello stesso) hanno per diversi anni influenzato il dibattito intorno al rapporto tra il pensiero e la coppia costruire-abitare, e tra arte e filosofia. Da questi scritti emerge un uomo abitante del mondo, che nel suo lavoro di rendere domestico lo spazio, continuamente si scontra con ciò che non si lascia addomesticare e che rimane perciò, estraneo, più precisamente altro.

Commentando un celebre frammento di Eraclito, Heidegger giunge a dire che l'abitare ha soprattutto a che fare col non-familiare, con una alterità irriducibile. Il limite tra l'interiorità domestica e l'estraneità non-domestica viene dunque infranto e con esso molti altri limiti risalenti all'epoca moderna del pensiero e della cultura: il bersaglio polemico è, e rimarrà per molti altri autori ancora, Descartes.

Occorre dunque andare oltre un pensiero dicotomico che separa l'essere dell'uomo dalla sua esistenza, l'uomo dal mondo che lo circonda, la ragione da quella ampia e diversificata dimensione dell'umana esperienza che chiamiamo sentire. Il proposito di superare la modernità coi suoi dualismi aveva a ben vedere animato anche gli esordi del giovane Heidegger. In *Sein und Zeit* (*Essere e tempo*) del 1927 l'uomo è radicato nella spazio-temporalità del mondo, è *Da-sein*, Esserci, è un «essere situato». Il merito di quest'opera è di avere puntato l'attenzione sulla «fatticità» (*Faktizität*) della vita umana, sulla concretezza di un soggetto immerso nel mondo — in quanto *in-der-Welt-sein*, essere-nel-mondo — il quale, cosa per noi importante, vive lo spazio in modo affettivo.

Sin dalla nascita l'uomo è immerso in situazioni che, prima ancora di conoscerle o di trasformarle, sente attraverso le *Stimmungen*, le tonalità affettive o emozioni. Che Heidegger chiami questa condizione esistenziale *Befindlichkeit*, cioè «sentirsi situati», legando l'esperienza dello spazio all'affettività, può essere significativo per chi si interessa di abitare, sia da un punto di vista teorico sia da un punto di vista pratico.

Ma nell'ultima fase del suo pensiero, successiva alla cosiddetta «svolta ontologica», non è alla «fatticità» dell'esserci che Heidegger rivolge la propria attenzione. Fase in cui emerge la questione dell'abitare. L'abitante che ha in mente non è un soggetto di esperienza ma un soggetto ontologico, che diviene «pastore dell'essere», che si fa testimone del continuo manifestarsi dell'essere.

Un disvelamento delle cose, del mondo, che è un farsi vedere e a un tempo un nascondersi. Da qui la forza giocata dalla negazione: vi è un invisibile, un vuoto dell'essere che rimarrà sempre altro rispetto alla nostra esperienza. Viene dunque a perdersi il senso della concretezza e della prassi umana, a vantaggio dell'imporsi di una potenza ontologica che i poeti, e in generale gli artisti, sono in grado di avvertire, di dire, di testimoniare (pensiamo agli scritti di Heidegger sulla pittura di Van Gogh in *Der Ursprung des Kunstwerkes*, *L'origine dell'opera d'arte*, del 1935).

Heidegger riconosce che vi è un'etica dell'abitare; ma l'*ethos* dell'abitante consiste nell'ascoltare l'appello dell'essere e nel darne testimonianza. Il rischio è quello di fare dell'appello una voce disincarnata, e di fare dell'altro un essere senza volto. Se dunque abitare significa per Heidegger accogliere e misurarsi col non-familiare, il rischio è di far spazio a qualcosa che ha perso la spazio-temporalità degli enti, delle cose di cui facciamo esperienza. L'abitante di Heidegger è fondamentalmente un soggetto solo.

Sono rischi questi che una estetica dell'abitare che voglia riappropriarsi della nascita stessa dell'estetica — ricordiamo che Baumgarten coniò il termine estetica nel 1735 sulla base del termine greco *aisthesis*, sensazione — non può permettersi di correre.

Ma è anche vero che una nuova estetica dell'abitare non può non riconoscere alcuni debiti contratti con Heidegger. In modo schematico:

1. Il superamento dei dualismi moderni e l'aver gettato le basi del post-moderno.
2. Il recupero di una valenza negativa, irriducibile a ogni tentativo di dominio, di controllo anche tecnico da parte dell'uomo.
3. L'importanza accordata al linguaggio, inteso quest'ultimo come articolazione, *legein*, come tenere insieme, come legare, che implica la possibilità dello scioglimento, del perdersi del legame.
4. La superiorità delle arti nei confronti del pensiero filosofico nel dire il continuo manifestarsi dell'essere, che mal si presta alla rigidità e alla fissità del concetto.
5. La messa in luce dell'eticità dell'abitare, come il far spazio a una alterità che chiede di essere accolta.

Ciò che occorre riscoprire è la doppia valenza etica ed estetica dell'abitare che ci permetterà di ripensare l'*ethos* stesso.

Ciò che occorre riscoprire è un soggetto estetico, corporeo, dunque sensibile e affettivo, ed espressivo, in grado di andare alle cose stesse, di ripristinare un contatto col mondo, secondo l'affermazione programmatica di Husserl.

E a mettere in crisi il modello heideggeriano è la filosofia nel cui alveo era nato: la fenomenologia, in particolare nella sua declinazione francese. È a Merleau-Ponty che occorre fare riferimento come chiave di volta dell'estetica degli ultimi anni del Novecento e dei primi anni del nuovo millennio. E insieme a lui ad altri che hanno re-impostato la questione dell'abitare come esperienza sensibile-percettiva ed esperienza affettiva.

Pensiamo a Ricoeur, autore di *Architettura e narrazione* — pubblicato per la prima volta in italiano nel catalogo della Triennale di Architettura di Milano nel 1996 — e di altri brevi saggi sulla città, che ha avuto il merito, dietro la sollecitazione di un architetto italiano, Evelina Calvi, di riproporre un'idea di identità sia in termini temporali-narrativi, sia in termini spaziali, alla cui formazione l'architettura contribuirebbe in modo significativo.

Pensiamo a Henri Maldiney, uno dei grandi vecchi della filosofia francese contemporanea (compirà tra poco 100 anni): le sue riflessioni sulla categoria estetica e si potrebbe dire trans artistica di ritmo hanno fortemente orientato le ricerche di un gruppo interdisciplinare di

studiosi — architetti, urbanisti, filosofi, geografi — sul tema dell'abitare. Il gruppo è capeggiato da Chris Younès dell'Università di Paris-la Villette.

Riattinando alla prima fase della produzione heideggeriana, Maldiney ha inoltre rimodulato il concetto di *Stimmung* e di *Befindlichkeit*: quella estetica è fondamentalmente una esperienza «patica» (*expérience pathique*) in cui l'io esistente è esposto al mondo, è originariamente «affetto» dall'altro da sé; nell'esperienza avviene un incontro, le cose vengono colte nel loro presentarsi qualitativo.

Sull'estetica del ritmo di Maldiney, che molto deve alla concezione di forma in quanto *Gestaltung* di Merleau-Ponty, vorrei aprire una piccola digressione, su un caso a mio avviso emblematico: il museo della *Fondation Maeght* a Saint-Paul de Vence in Provenza.

Occorre prima di tutto precisare che l'estetica di Maldiney è caratterizzata da una sensibilità «goethiana» all'opera nella sua individualità e all'operare, al concreto fare degli artisti, nonché alle loro riflessioni sull'arte, alle loro poetiche. Difficile distinguere per Maldiney estetica e poetica.

Si spiega in tal modo l'amicizia nei confronti di molti artisti, tra i quali vorrei ricordare Jean Bazin, Tal Coat, André du Bouchet; si spiega in tal modo anche l'amicizia nei confronti dei coniugi Maeght, collezionisti molto noti non solo in Francia ma anche in Spagna dove proprio a Barcellona avevano aperto una galleria.

In occasione dell'inaugurazione della *Fondation Maeght* a Saint-Paul de Vence uscì un volume della collana «Derrière le miroir» (edizioni Maeght, 1964) dedicato alla *Fondation*, scritto da Maldiney con litografie di Giacometti, di Tal Coat, Mirò, Braque, Chagall. Maldiney fu per anni il filosofo di riferimento dei coniugi Maeght; a lui furono affidate molte monografie dedicate agli artisti che dell'entourage dei Maeght facevano parte.

Maldiney fu invitato da Tal Coat, che stava realizzando un mosaico, a vedere il cantiere degli artisti, a vedere le opere realizzarsi, non ultima l'opera architettonica stessa, progettata dall'architetto catalano Josep Sert tra il 1959 e il 1964, e che in fase di progettazione molto dialogò con gli artisti che avrebbero non solo dovuto esporre, ma anche realizzare parti dell'edificio.

Fu a partire da questa visita e dalle conversazioni coi Maeght e con gli artisti che nacquero le riflessioni di Maldiney sul museo, così come era stato pensato da Sert.

Il museo è in generale uno spazio architettonico, uno spazio organizzato implicante un ordine, dunque una razionalità, una funzionalità; il museo ha di mira l'esposizione (*l'exposition*), la messa in relazione, l'incontro tra il fruitore e l'opera, tra i fruitori stessi.

Ma come Sert realizza la *mise en ordre* (nel senso del fare spazio), la *mise en vue*, *le rencontre*. La costruzione progettata da Sert è per Maldiney un luogo che organizza lo spazio di esperienza del soggetto. Descrivendo l'edificio, praticando una sorta di *ekphrasis* dell'architettura, Maldiney sottolinea il maggiore punto di forza del progetto: l'arte architettonica esprime qui un ritmo, tra l'interno e l'esterno, tra luce e ombra, tra il pieno e il vuoto.

Le pareti interne si interrompono, lasciano intravedere sale adiacenti; i muri esterni sono spesso sostituiti da ampie vetrate oppure diventano il supporto di elementi artistici, come il mosaico di Tal Coat. Il muro è dunque parte ritmica dell'architettura in quanto chiude e apre, separa e unisce, aprendo prospettive inedite e inattese.

Ad essere costruito è uno spazio «poroso», secondo le parole di Merleau-Ponty (*Le visible et l'invisible*, *Il visibile e l'invisibile* del 1964): lo spazio poroso è compresenza di pieno e vuoto; qui il vuoto è elemento negativo che gioca un ruolo estremamente proficuo: quello di aprire la dimensione della possibilità. Le cose non si lasciano mai cogliere nella loro pienezza; vi è sempre una eccedenza, un profilo, un lato non visto che mette in movimento l'esperienza.

Un secondo elemento ritmico è dato dal rapporto tra la luce naturale e la luce artificiale e luce naturale; applicando una serie di studi che Sert aveva fatto negli Stati Uniti, la luce naturale entra nell'edificio in modo da illuminare ampiamente le opere d'arte da una luce non fissa che cambia intensità a seconda dei momenti della giornata.

Nella costruzione progettata da Sert il ritmo diviene formazione di una unità relazionale in grado di sollecitare la relazione stessa; non solo la relazione tra fruitore e opera ma anche la relazione tra il fruitore, l'opera e lo spazio circostante, dentro e fuori il museo. L'operazione, riuscita, di Sert, è quella di far interagire la natura mediterranea della Provenza, in cui molti artisti hanno lavorato, e l'espressione culturale dell'architettura, in questo caso museale, luogo di allestimento e di fruizione di espressioni culturali.

Nel museo di Saint Paul de Vence il soggetto deve percepire l'opera come se fosse un fenomeno naturale, di cui coglie il dinamismo formativo, all'interno di un ambiente, di un campo di esperienza. La funzione è dunque quella di far vedere, di mostrare, sollecitando il fruitore a una sorta di visione di secondo grado, di sguardo «ricreato», capace di cogliere le cose in quanto fenomeni; capace in senso lato di cogliere il mondo nel suo manifestarsi.

Il paesaggio non è dunque visto come qualcosa di esterno; entra a far parte del processo fruitivo, entra a far parte dell'esperienza del soggetto che cammina, che attraversa lo spazio museale; pensiamo alle opere di Giacometti poste nel giardino, che invitano non tanto alla

contemplazione, quanto alla visione in movimento. Il soggetto è dentro lo spazio museale come è dentro la natura.

Non pochi artisti coinvolti esprimono la loro esperienza della natura, che è sempre una esperienza di attraversamento; il paesaggio non è contemplato ma attraversato: pensiamo in particolare ai dipinti di Tal-Coat a cui Maldiney era particolarmente legato.

Lo spazio architettonico più che essere scenografia di un incontro, forma l'incontro stesso, lo struttura in un certo senso, provocando un forte coinvolgimento del visitatore. La forma che assume l'incontro è ancora una volta quella di un superamento della dicotomia soggetto-oggetto; l'opera esprime una vitalità che esige una fruizione estetica a tutto tondo.

Ad emergere da questo esempio è l'imprescindibilità di quella che in termini fenomenologici viene chiamata dimensione pre-categoriale, pre-riflessiva, pre-concettuale o anche pre-coscienziale. Ciò che Merleau-Ponty, Ricoeur, Maldiney hanno in mente è un mondo estetico abitato da un soggetto estetico la cui esperienza sinestesica, cioè di interazione tra i sensi, e cinstesica, cioè di movimento nello spazio, costituisce il rapporto inaugurale col mondo. Prima di essere oggettivate da una coscienza costituente e conoscitiva, prima cioè di essere messe a distanza e di essere analizzate dall'attività intellettuale, le cose vengono sentite. Ed è a partire dal sentimento provato che possiamo «intuire», come una sorta di «presentimento», un senso inscritto nelle cose stesse.

Il passaggio è importante. L'espressione culturale, sia essa un'opera pittorica, letteraria o architettonica, non è una sorta di «sovrastuttura» alla base naturale dell'esperienza umana. L'espressione culturale è esplicitazione di ciò che la percezione e il sentimento sono in grado di cogliere come presente nel reale stesso: un *logos* tacito, latente, secondo le parole di Merleau-Ponty, inteso come il configurarsi delle cose, come un *cosmo* allo stato nascente, come un ordine abbozzato di senso che l'espressione culturale rende manifesto, e che mostra al fruitore, al lettore, all'abitante; il quale a sua volta si inserisce in questo processo espressivo e formativo.

L'intenzione è chiara e l'obiettivo è ambizioso. Mostrare che la ricerca, tipicamente umana, di dare un senso alla vita, ha un inizio estetico. E il «sentire» diviene la condizione di possibilità dell'intero percorso formativo dell'uomo.

In questa ottica, le tesi dottorali di Merleau-Ponty, *La structure du comportement* (1942) e *Phénoménologie de la perception* (1945), sono ormai considerate dalla comunità scientifica estetica come imprescindibili. Due importanti scritti pubblicati negli anni Quaranta ma che si radicano nel contesto culturale degli anni Trenta, fortemente caratterizzato dalla

fenomenologia e dalla psicologia della *Gestalt*. Anni decisivi per la storia della nostra cultura, la cui vitalità deve ancora essere adeguatamente messa in luce.

È a partire dagli studi di Kurt Goldstein — neuropsichiatra di origini ebraiche, dalle vaste letture e dai plurimi interessi, costretto a rifugiarsi negli Stati Uniti con l'avvento del nazismo — che Merleau-Ponty elabora il concetto di forma come *Gestaltung*, vale a dire come «forma in formazione», «forma in fieri».

La *Lebenswelt*, il mondo della vita, viene percepita come un avvicinarsi di forme in trasformazione. La nostra percezione è attività formativa; gli stessi registri sensoriali come la vista, l'udito, il tatto, il gusto, l'odorato, si danno originariamente in relazione: la distinzione tra i sensi avviene solo in un secondo momento, a livello intellettuale o riflessivo.

A livello pre-riflessivo non vi è nulla di nettamente distinto e determinato. Questo è un passaggio di capitale importanza per ripensare l'estetica dell'abitare. Se per abitare intendiamo, seguendo Merleau-Ponty, la «frequentazione» (*fréquentation*) del mondo, come una forma di «promiscuità» (*promiscuité*) «avvolgimento» (*enveloppement*), di «sconfinamento» (*empiètement*), ciò significa che il legame è originario, è a priori, non a posteriori; che il rapporto tra il soggetto e le cose, tra il soggetto e gli altri soggetti non avviene quando il processo formativo si è concluso, ma durante esso, ed è all'interno di questi rapporti che avviene la formazione: delle cose e del soggetto. Tra soggetto e mondo vi è reciproca implicazione, co-costituzione.

Ciò significa ancora che, collocato in uno spazio architettonico, cioè in uno spazio progettato e costruito, che dà forma allo spazio, il soggetto non è meramente «colpito» percettivamente e affettivamente, come se l'esperienza estetica fosse una reazione psicologica. In effetti, l'esperienza estetica non è né marginale né tantomeno fuorviante, ma decisiva per la formazione del soggetto stesso, per la sua costituzione in quanto soggetto.

È interessante notare come sia Merleau-Ponty, sia Ricoeur, sia Maldiney utilizzino spesso l'espressione «quasi-soggetto» per esprimere una concezione di identità processuale, in formazione continua. Ma, per effetto della reciprocità tra soggetto e oggetto, il soggetto è sì formato da oggetti culturali come il linguaggio, come le diverse forme d'arte, come la stessa architettura, ma allo stesso tempo forma, crea delle fisionomie, delle unità relazionali.

Attraversando una stanza, o la sala d'aspetto di una stazione, percorrendo un corridoio o la hall di un albergo, o soffermandosi davanti a una finestra o a una porta, il soggetto estetico forma dei campi percettivi, dinamici, delle unità relazionali di parti che costituiscono delle prospettive in continuo movimento; non solo perché la forma è in formazione, è continua azione formativa, ma anche perché il soggetto si muove nello spazio e più facilmente può «sentire» il farsi delle forme.

Il soggetto a cui pensa Merleau-Ponty non esercita una contemplazione: la contemplazione implica un passo indietro, un chiamarsi fuori dallo spettacolo fruito; in questo caso il soggetto è posto di fronte all'oggetto.

È soprattutto ne *L'oeil et l'esprit* (1961), (*L'occhio e lo spirito*) che Merleau-Ponty esprime la propria diffidenza nei confronti della prospettiva rinascimentale, della concezione di una visione monoculare, contemplativa, che mette in gioco non gli occhi corporei ma l'occhio mentale che fa della visione una costruzione e non una esperienza. Da qui una diffidenza anche nei confronti della concezione dello sguardo come finestra aperta sul mondo, concezione a cui rimarrà legato anche Heidegger.

Per Merleau-Ponty chi contempla una porzione di spazio, una unità ambientale, in realtà non la sta abitando. Non è più immerso, avvolto in essa. A dover essere rivalutata è una visione in movimento, una fruizione «deambulatoria», di attraversamento dello spazio.

Non a caso al posto di «campo» percettivo spesso Merleau-Ponty utilizza i termini *paysage*, «paesaggio» e *scène*, «scena»; si tratta di termini che indicano un insieme, dotato di una sua fisionomia, una configurazione di parti. L'uomo non si relaziona a delle singole cose, a elementi distinti gli uni dagli altri, ma a concatenazioni di parti; la messa a fuoco della singola cosa avviene solo in un secondo tempo, e sospendendo il movimento formativo da cui essa dipende.

Ma, e qui apro una piccola parentesi che possiamo ampliare durante il dibattito, a volte il campo percettivo viene da Merleau-Ponty chiamato *atmosphère*, «atmosfera». Lo spazio entro cui il soggetto si trova, si muove, percepisce, in un rapporto, ricordiamolo, inaugurale col mondo, è uno spazio atmosferico, inteso come unità relazionale e inglobante.

Quello di atmosfera è un concetto estetico a mio avviso di grande interesse su cui stanno lavorando studiosi tedeschi e italiani di formazione fenomenologica; vorrei ricordare Gernot Böhme autore di *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* (2001) *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* (2010) e Tonino Griffero, autore di *Atmosferologia. Estetica degli spazi emozionali* (2010); Tonino Griffero in particolare è entrato in un dialogo molto proficuo con gli architetti.

L'estetica dell'atmosfera ha due peculiari meriti: innanzitutto quello di aprire a una concezione più complessa di esperienza estetica: l'esperienza estetica non è solo sensibile-percettiva, come in definitiva pensa Merleau-Ponty, ma anche affettiva. E l'atmosfera, tesa, triste, chias-sosa o serena, è una certa connotazione affettiva che può avere lo spazio: io avverto lo spazio in cui sono immerso come caratterizzato secondo certe *Stimmungen*, così come già aveva intuito Heidegger in *Sein und Zeit*.

Quanto va precisato è che la tonalità affettiva non è una proiezione del soggetto nello spazio: dalle forme, dai colori, dai materiali che percepiamo sembra emanare una sorta di «aura» o di *ambiance*, una atmosfera più o meno gradevole in cui stiamo più o meno bene. Sappiamo quanto importante è la percezione di una atmosfera positiva in un luogo a cui solitamente associamo sentimenti negativi, come ad esempio la stanza di un ospedale.

Il secondo merito dell'estetica dell'atmosfera è di prestare particolare attenzione alla progettazione, al lavoro estetico. L'estetica deve dunque trasformarsi da prettamente teorica a teorico-pratica poiché è un certo lavoro estetico, compiuto ad esempio da uno scenografo, da un arredatore o da un architetto di giardini, ad attivare certe esperienze affettive, nella consapevolezza che ogni soggetto sulla base del proprio vissuto o del proprio stile abitativo potrà sentirsi in sintonia o in distonia con gli spazi atmosferici in cui si trova. Posso ad esempio provare disagio in un parco a tema, in un luogo di *loisir*, o a una festa se non mi riconosco nel modo di divertirsi di chi mi sta intorno.

Inoltre, in una società fortemente caratterizzata dall'estetizzazione diffusa, la teoria dell'atmosfera può offrire dei preziosi paradigmi interpretativi.

Ma torniamo a Merleau-Ponty, al filosofo che ha dato un impulso decisivo all'estetica dell'abitare, aprendo, come abbiamo visto, molte vie di ricerca. Ritorniamo alla sua decisiva idea di campo.

Fare esperienza di un campo percettivo è come pronunciare una frase: ogni parola libera il proprio significato all'interno dell'unità della frase. Il senso della frase viene colto prima delle singole parole; e le parole non stanno insieme nella frase come se fossero semplicemente accostate le une alle altre. Ci sono pagine bellissime su questo argomento negli inediti pubblicati l'anno passato a cura di Emmanuel de Saint-Aubert, l'unico studioso che ha libero accesso al cospicuo fondo Merleau-Ponty.

Ciò che vorrei ricordare del corso del 1953 tenuto alla Sorbona, è il concetto-chiave di stile, — di nuovo una categoria notoriamente estetica — decisivo anche questo per delineare una estetica dell'abitare.

Lo stile è un certo modo di darsi della forma, di delinarsi della fisionomia all'interno dell'esperienza: ad esempio, leggendo un suo testo, prima ancora di comprendere ciò che Husserl vuol dire, riconosco il suo stile; prima di immaginare precisamente ciò che mi sta descrivendo, percepisco lo stile di Proust, prima di aver percorso una particolare costruzione architettonica e averne individuato i dettagli, riconosco lo stile di Gaudi.

Ma lo stile non è solo delle cose di esperienza, nel nostro caso delle espressioni culturali, come l'architettura: ognuno di noi ha un proprio modo di muoversi, di guardare, di gestire; posso riconoscere una donna dal suo passo, notava efficacemente Merleau-Ponty.

Lo stile diviene così l'unione dell'aspetto estetico e dell'aspetto etico dell'abitare: proprio perché lo stile è un certo modo di comportarsi, di agire, di condurre la propria esistenza, esso ha una valenza etica, è una sorta di *ethos* in senso aristotelico, come una certa coerenza nell'agire.

Da qui l'insistenza nei confronti della *praxis* come sfera, come dimensione dell'agire umano. Il livello pre-categoriale dell'esistenza di cui parlavamo prima è dunque fortemente «ambiguo», per utilizzare un aggettivo molto amato da Merleau-Ponty. Difficile dunque separare il soggetto estetico da quello etico. E prova ne è l'importanza data al rapporto soggetto-soggetto all'interno della dimensione estetico-etica.

Immaginiamo di essere all'interno di una sala di un museo o all'interno di un negozio; ci stiamo muovendo, ci stiamo guardando intorno, stiamo formando dei campi percettivi che fortemente dipendono da come lo spazio è stato allestito, disposto; nel nostro campo le cose si legano, e liberano delle potenzialità di senso; le sculture, le fotografie, gli abiti o i libri esposti si connettono in una concatenazione, in un ordine, mobile, di senso.

Improvvisamente il nostro sguardo incontra lo sguardo dell'altro, improvvisamente l'altro si trova nel mio campo percettivo, e io mi trovo nel campo percettivo dell'altro. Quali effetti può avere questo incontro, si chiede Merleau-Ponty sulla scia della *Quinta Meditazione Cartesiana* di Husserl.

1. Innanzitutto mi rendo conto di essere non solo soggetto di visione ma anche oggetto di visione: io sono vedente e visibile. Da qui le riflessioni sul «chiasma» della visione, che si basa sulla dialettica senza sintesi di vedere ed essere visto. Ricordiamo che l'idea di chiasma, di intreccio, è alla base della poetica dell'architetto Steven Holl, appartenente a quella corrente fenomenologica dell'architettura che fa dell'esperienza sensibile la base per una nuova teoria della progettazione e della costruzione di edifici.
2. In secondo luogo mi accorgo di essere una visuale o prospettiva parziale aperta sul mondo.
3. Se l'altro non è una cosa ma un alter ego è perché io percepisco il suo comportamento come attività formativa, come strutturazione, come espressione di un certo ordine delle cose. L'altro è come me perché come me percepisce e si muove in un certo modo; dell'altro percepisco lo stile come movimento configurativo.

4. Le cose con cui l'altro entra in contatto sono o possono essere le stesse con cui entro in contatto io, mentre il suo particolare modo di concatenarle, di ordinarle, difficilmente coincide col mio.
5. Le cose sono compartecipate dai soggetti di esperienza e, nell'incrociarsi delle prospettive, io entro in contatto con dei significati che rimarrebbero per me altrimenti nascosti.
6. Non soltanto dunque vi è un rapporto di co-costituzione tra soggetto e oggetto, ma vi è anche un rapporto di co-costituzione tra soggetto e soggetto, tanto che è possibile affermare che la soggettività è intersoggettività, che — ed è questo un tema molto caro al prof. Muntañola — il dialogo è una pratica imprescindibile per la formazione, per l'educazione dell'uomo, e che tale pratica nasce già all'interno dell'esperienza etico-estetica.

In tal senso chi, come l'architetto, si trova a dar forma allo spazio, ad esprimere un certo strutturarsi e ordinarsi delle cose — sollecitando l'esperienza di chi si troverà ad abitare in diversi modi la costruzione — ha dunque una straordinaria responsabilità che, anche se in notevole ritardo, l'estetica e la teoria dell'arte gli riconoscono in pieno.

Spazio architettonico e soggetto estetico

(Abstract)

Come ripensare il rapporto tra costruire e abitare dopo Heidegger? Se le sue riflessioni sono ancora fondamentali per una estetica dell'architettura, è necessario interrogarsi su questioni tralasciate dal filosofo tedesco: in primis sull'esperienza estetica (sensibile e affettiva) intesa come rapporto tra il soggetto, homo aestheticus, e lo spazio architettonico; e sulla valenza etica di tale esperienza.

La fenomenologia francese e quella tedesca offrono non pochi spunti. Il primo filosofo di riferimento è Merleau-Ponty, con la sua concezione di «campo» di esperienza: il soggetto è radicato nello spazio e l'esperienza è originariamente sinestesica e cinestesica; l'immagine del «chiasma» ben esprime l'intreccio di relazioni tra vedere ed essere-visto, tra interno ed esterno. Inoltre, come il filosofo francese afferma nei suoi scritti di pedagogia, è all'interno di tale orizzonte pre-intellettuale che avviene l'incontro con l'altro, che nasce la dimensione dell'intersoggettività.

Henri Maldiney approfondisce tale discorso, mostrando come l'arte, e in special modo l'architettura, contribuisca a formare lo spazio, a sollecitare una esperienza estetica in chi si trova anche solo occasionalmente ad essere fruitore ed abitante. Secondo Maldiney l'architettura esprime il ritmo dell'esistenza, che deve essere intesa come un continuo formarsi del soggetto, statico, aperto nei confronti del mondo e dell'altro. A differenza delle arti figurative, l'architettura richiede una fruizione che supera la tradizionale concezione dello «sguardo contemplativo», poiché il soggetto è immerso nello spazio di esperienza.

Il concetto estetico di «atmosfera» elaborato da Gernot Böhme, fenomenologo tedesco, ha recentemente destato l'interesse degli architetti, di chi si occupa di esperienza estetica non da un punto di vista teorico ma da un punto di vista pratico. L'architetto in quanto designer forma degli «spazi atmosferici» in cui il soggetto prova determinate emozioni; l'emozione viene «irradiata» dallo spazio. Secondo Bohme, molto attento alla prassi, alla dimensione del lavoro, importante diviene l'uso della luce, così come dei materiali.

In sintesi, l'architettura si offre dunque al soggetto come una «promessa», come una possibilità di esperienza che richiede una condivisione e che rende possibile il processo formativo del soggetto. Si tratta di una modalità di fruizione inaugurale, primigenia, irriducibile. Ed è all'interno di tale esperienza che può nascere un pensiero dialogico.